

## Предвестие абсурдизма в раннем творчестве О. Хаксли

Понятие абсурдизма традиционно принято относить к весьма определенному «фрагменту» культуры, представленному именами Э. Ионеско, С. Беккета и других, менее известных драматургов, творивших в рамках театра абсурда. В то же время абсурдизм едва ли можно рассматривать как некое замкнутое в себе культурное явление, скорее это предельное проявление «деструкции», «фрагментации» мироздания, характерной для культурного самосознания западной цивилизации в XX веке (особенно в его первой половине) в целом. В самом деле, если классический реализм XIX века базировался на идее принципиальной познаваемости мира, его подчиненности разумным началам, то XX век разрушил ощущение связи между *реальной сущностью* бытия и его всевозможными *отражениями*, существенно поколебал детерминистское ощущение всеобщей обусловленности; более того, базовые тенденции эволюции европейской культуры первых десятилетий XX века оказались враждебны всяческой *целостности*, были ориентированы на *атомизацию* бытия, его разложение на изолированные друг от друга «первозлементы», которые человеческое сознание не способно объединить в целостную картину бытия. Даже в рамках реалистической традиции в первые десятилетия XX века намечилось расщепление мира на некое множество «микромиров», разделенных непреодолимыми стенами. Даже у Дж. Конрада в «Сердце тьмы» уже присутствует разделение мироздания на два принципиально чуждых миру цивилизационных «антимира», каждый из которых есть для другого олицетворение *тьмы, немоты, безмолвия*. Даже в рассказах К. Мэнсфилд присутствует мотив непреодолимой «стены» между отделенными друг от друга человеческими мирами — «стены», проходящей уже на уровне социальном. В то же время уже в первые десятилетия XX века «деструкция», «фрагментация», «атомизация» бытия пошла уже значительно дальше, выходя за рамки реалистической модели мира, деструк-

турируя в качестве «предельной» единицы мироздания даже отдельную человеческую личность. Отсюда тяготение к отказу от рассмотрения даже каких-либо «фрагментов» бытия как чего-то целого и концентрация на одномоментных ощущениях — как единственной воспринимаемой данности, как «предельных» единицах мироздания, почти не связанных между собой (романы В. Вулф, «Улисс» Дж. Джойса). Фактически в произведениях В. Вулф и Дж. Джойса разрушение причинно-следственных связей достигает уже такого уровня, когда можно говорить об определенных «абсурдистских» ассоциациях. Определенное предвестие «абсурдистского» миропонимания наметилось уже и в экзистенциалистской философии — не случайно одним из базовых понятий экзистенциализма является понятие абсурда как одна из немногих безусловных данностей бытия — другое дело, что, например, А. Камю с его формулой абсурдного мироздания одновременно противопоставил абсурду оправдание отдельного человеческого бытия, заключающееся в *сопротивлении абсурду*.

«Абсурдизм» же есть лишь предельное проявление «деструкции» мироздания в литературе; в значительной степени абсурдизм вырос из экзистенциалистской идеи абсурда, но отказался при этом от противостояния абсурду, принял абсурд как непреодолимую данность. Отсюда — разрушение в рамках абсурдизма даже минимальных логических связей, так что «фрагменты смысла» могут быть извлечены лишь из абсурдного нагромождения слов, фраз, действий героев. В основе абсурдизма — универсальное, абсолютное «почему?» по Э. Ионеско: «Нет ничего более могущественного, чем наше “Почему?”, над ним ничего нет, ибо в конце стоит “Почему?” , на которое никакой ответ невозможен... От “Почему?” к “Почему?”, от ступеньки к ступеньке вы подходите к концу всех вещей... Человек достигает уровня, на котором он встает перед принципом мироздания, перед бесконечностью, которая, может быть, равна бесконечности. Тогда он перестает ориентироваться среди вещей... Я достигаю нуля, абсолюта, где правда и ложь становятся тождественны друг другу. Ничего нет по ту сторону “Почему?”, нет даже “Ничего”... Конечное “Почему?”, великое “Почему?” подобно свету, который уничтожает все, кроме самого ослепительного света»<sup>1</sup>. Это тотальное «Почему?», в свою

очередь, лишает смысла какие бы то ни было осознанные действия. Потому и приходит Ионеско к следующим апокалиптическим выводам: «Удивляюсь, как я еще могу восхищаться или вообще в какой-то степени увлекаться экономическими, социальными и политическими проблемами, если я знаю, 1) что мы все идем к смерти, 2) что любой переворот не спасет меня ни от жизни, ни от смерти, 3) что я не могу себе представить ни конечную, ни бесконечную вселенную, ни даже вселенную, которая не является ни конечной, ни бесконечной. Мы все живем, чтобы умереть. Смерть — цель существования»<sup>2</sup>. Это те минимальные «предельные» смыслы, которые могут просматриваться сквозь абсурдное нагромождение «микроэлементов» бытия. В художественной практике «абсурдистов» выявились и некоторые другие «предельные» данности, проступающие сквозь абсурдное нагромождение «микроэлементов» бытия, — это наличие в мире отношений господства/подчинения (сцены с Поццо и Лакки из пьесы С. Беккета «В ожидании Годо»), взаимоотношения/взаимоотталкивания, бесконечное сумбурное чередование в жизни желания и нежелания с единственной закономерностью — желанно то, что недостижимо, а то, что становится достижимым, перестает быть желанным, некоторые иные данности, среди которых главные, сущностные — это, с одной стороны, сама по себе данность *абсурдности бытия*, а с другой — данность *ожидания* людьми высшего, непрекаемого авторитета и безнадежности этого ожидания («В этой огромной неразберихе ясно одно: мы ждем, когда придет Годо»<sup>3</sup>).

Из всего вышеперечисленного следует, что абсурдизм — явление не случайное, что в определенной степени предвестие абсурдистской эстетики (только без окончательной деструкции мироздания) присутствовало в целом ряде художественных явлений западной культуры XX века (а в России — в творчестве Д. Хармса) — в экзистенциалистской философии, в литературе «потока сознания», в «Улиссе» Дж. Джойса. Не стало исключением и творчество Олдоса Хаксли 1920-х годов, в рамках которого нет целостной картины мира, но есть множество *равноправных и равноценных правд об этом мире, когда «все одинаково правы и одинаково неправы, и никто не слушает остальных»*<sup>4</sup>. Между тем мотив всевластного Абсурда является определяющим для художественного

мира ряда произведений Хаксли 1920-х годов. Весьма представительно в этом контексте его стихотворение в прозе «Карусель». Здесь мироздание предстает как вертящаяся с возрастающей скоростью карусель, где *на поверхности* — *Шоумен*, создающий иллюзию разумного управления ее движением (судя по тому, что этот Шоумен определяет каждому место на этой карусели по его знаку зодиака, здесь, безусловно, присутствует ассоциативная нить от Шоумена — к Богу), но завершается «Карусель» комментарием, который предстает как собственно авторский: «Но мне случилось заглянуть внутрь, в “машинное отделение” нашей круговерти, и я увидел там слюнявого кретина, в поте лица своего вертящего колесо, вертящего вечно. И когда я понял, что он и есть творец всей нашей скорости и что музыка — тоже его творение, что все зависит от его вертящегося колеса, я решил, что мне лучше сойти. Но мы двигались слишком быстро»<sup>5</sup>. Традиционная культурная дихотомия: «Бог // Его антипод — повелитель Зла», напрямую связанная с вопросом о верховенстве, здесь, в «Карусели», снижается до дихотомии: «*Шоумен вверху // Кретин внизу*», а вопрос о верховенстве декларативно решен здесь в пользу последнего. Впрочем, в «Карусели» абсурдность бытия передана отнюдь не «абсурдистскими» средствами.

В то же время художественное пространство одной из ранних пьес Хаксли, «Счастливые семейства» (1918), выстроено по модели, которая позже в значительной степени ляжет в основу «абсурдистских» пьес. Здесь уже разрушено большинство причинно-следственных связей, последовательно звучащие реплики героев, как правило, не находятся в какой-либо разумно постигаемой взаимосвязи. Герои повторяют одно и то же, отвечают не на те вопросы, которые им задают. Внезапно неизвестно откуда появляются новые «голоса» — и исчезают, так и не вступив в *постижимое* соприкосновение с другими «голосами». Собственно взаимодействия «голосов» в художественном мире пьесы нет — есть бессвязный поток носящихся в воздухе слов и фраз, и даже *границы* между *отдельными героями* — размыты, как будто в замкнутом пространстве консерватории (где разворачивается действие) нет отдельных людей, а есть нерасчлененная человеческая масса. Во всяком случае, на те или иные слова и действия реагируют вовсе не те герои,

к которым они обращены: например, некто Каин хватается за руку Топси — но Топси реагирует на это рассуждениями о цветах, но зато Белле вдруг заявляет: «Я недоумеваю — он схватил *мою* руку случайно или намеренно?», а Хенрика вдруг кричит: «Он задел *меня!*»<sup>6</sup> В другом случае обидели и задели Хенрику, но в тот же самый момент именно за это извиняются перед Топси... И лишь в отдельные моменты в этом хаотическом пространстве, заполненном нерасчищенной человеческой массой и бессвязным потоком речи, намечается появление чего-то *безусловного, неабсурдного, имеющего смысл*: в одном случае это танец, в котором воплотился вызов абсурду (как предвестие музыки Баха и Бетховена в романах Хаксли 1920-х годов); в другом случае — безусловность, неоспоримость ворвавшегося в консерваторию *Ветра*, уничтожающего нежные цветы, приводящего в ужас людей. Это та «предельная» данность, которая периодически просматривается сквозь абсурдный, деструктурированный мир. И не случайно именно пьесе «Счастливые семейства» Дж. Вудкок в начале 1970-х годов рассматривал в непосредственной связи с эстетикой абсурдизма: «Удивительно, что в наш век революционного театра эта маленькая и довольно странная пьеса не вызвала большого интереса — поскольку она представляет в некотором роде окрашенную в черный цвет *бессмысленную бессмысленность*, очень похожую на ту, которую можно увидеть в современных пьесах Ионеско и Беккета. Это по существу кусочек “театра абсурда”, предвосхищающий рост абсурдизма как осознавшего себя литературного движения»<sup>7</sup>.

В то же время рассматривать мировоззрение Хаксли 1920-х годов как в полной мере «абсурдистское» было бы некорректно. Что касается Хаксли, то его «Почему?», разрушая привычные ценности и не противопоставляя им никакой однозначно позитивной альтернативы, все же является открытым, допускающим возможность такой альтернативы. «Почему?» Хаксли, как уже говорилось выше, не вытесняет мыслящее Я за пределы ценностных исканий, но формирует в рамках этих исканий своего рода замкнутый круг сомнения, который потенциально может быть разорван какой-либо вновь обретенной ценностной системой. И уже во второй половине 1930-х годов в мироощущении Хаксли намечается резкий перелом, связанный с обретением ряда позитивных ценностей;

на этом рубеже начинается превращение Хаксли-скептика в Хаксли-проповедника — другое дело, что эти вновь обретенные ценности таковы, что выводят писателя за рамки концепции человека, доминирующей в культурной традиции XX века.

---

<sup>1</sup> *Ionesco E. Fragments of a Journal* // Porter B. F. *Philosophy: a literary and conceptual approach*. New York; Chicago; San-Francisco; Atlanta, 1974. P. 493—494.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 492—493.

<sup>3</sup> *Беккет С. В ожидании Годо* // Иностран. литература. 1966. № 10. С. 190.

<sup>4</sup> *Хаксли О. Контрапункт* // Хаксли О. *Контрапункт: Новеллы*. Л., 1990. С. 36.

<sup>5</sup> *Huxley A. The Merry — Go — Round* // Huxley A. *Verses and Comedy*. L., 1946. P. 63.

<sup>6</sup> *Huxley A. Happy families* // Huxley A. *Limbo*. L., 1928. P. 232—233.

<sup>7</sup> *Woodcock G. Dawn and the Darbest Hour: a study Aldous Huxley*. L., 1972. P. 71.

М. Н. Рябков

## Гендерные стереотипы и общественное сознание в романе Энн Бронте «Незнакомка из Уайлдфелл-холла»

Функционирование человека в обществе в первую очередь предполагает его подчинение определенным социальным нормам, принятым в данном обществе. Под понятием «социальные нормы» мы будем понимать «основные правила, которые определяют поведение человека в обществе»<sup>1</sup>. Естественно, что основополагающие нормы существуют для всех без исключения участников жизни социума, но есть и особенности, которые, ввиду их принятия и признания большинством членов общества, уже, по сути, перестают быть особенностями и начинают служить своеобразным критерием разделения общества на некие подгруппы.

Одним из главных признаков принадлежности человека к той или иной подгруппе является его биологический пол. Именно он часто заставляет людей кардинально менять свою личную систему ценностей и оценок, чтобы соответствовать общественному